

MAURICE MAETERLINCK

**Μικρές Κουβέντες. Το θέατρο****Προλογικό σημείωμα**

της Ελένης Μανιάτη

Ο Πέτερ Τσόντι [Peter Szondi] στο βιβλίο του Θεωρία του Μοντέρνου Δράματος συγκαταλέγει τον Μωρίς Μάτερλινκ [Maurice Maeterlinck] (1862-1949) ανάμεσα στους πέντε μεγάλους δραματουργούς του τέλους του 19ου αιώνα (μαζί με τους Τσέχωφ [Anton Chekhov], Ίψεν [Henrik Ibsen], Χάουπτμαν [Gerhart Hauptmann] και Στρίντμπεργκ [August Strindberg]).<sup>1</sup> Αυτό συμβαίνει γιατί ο Μάτερλινκ αναταράσσει τα θεατρικά δεδομένα του τέλους του 19ου αιώνα όχι μόνο με τα έργα και τους ήρωές του, αλλά και με τις θεωρητικές του θέσεις για τη θεατρική τέχνη, που επηρεάζουν σημαντικά την εξέλιξη του θεάτρου κατά τον 20ό αιώνα. Η κύρια συμβολή του αφορά στην πρότασή του για το λεγόμενο «στατικό θέατρο», όπου τα γεγονότα της σκηνικής δράσης αντικαθίστανται από την παρακολούθηση μιας εσωτερικής δράσης με στόχο τη μελέτη της ανθρώπινης ψυχής. Πέραν τούτου, όμως, στα εντελώς πρώιμα θεωρητικά του κείμενα, ο Μάτερλινκ επιθυμεί να αντικαταστήσει τον ηθοποιό με ένα είδος ανδρείκελου, μιας μαριονέττας, αφού ο άνθρωπος με την παρουσία του μπορεί να καταστρέψει τη σκηνική δράση. Ένα μόλις χρόνο μετά την επιτυχία του πρώτου θεατρικού του έργου Πριγκίπισσα Μαλέν, δημοσιεύεται το «*Menus Propos. Le théâtre*», τον Σεπτέμβριο του 1890, στο περιοδικό *La Jeune Belgique*. Το άρθρο εμπεριέχει τους προβληματισμούς του συγγραφέα σχετικά με την αναπαράσταση των αριστουργηματικών έργων και την αντικατάσταση της ανθρώπινης παρουσίας πάνω στη σκηνή.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Βλ. Peter Szondi, *La théorie du drame moderne, 1880-1950*, μτφ. Patrice Pavis, με τη συνεργασία των Jean και Mayot Bollack, L'Âge d'Homme, Λωζάνη 1983, σ. 19, 48-53 [*Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1956].

<sup>2</sup> Η παρούσα μετάφραση είναι προϊόν του ερευνητικού προγράμματος «Αποτυπώματα της παράδοσης στο νεοελληνικό θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους» με επιστημονικά υπεύθυνη την κ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, που χρηματοδοτήθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του ΑΠΘ. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την κ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, αλλά και την κ. Αναστασία Κουρίτα, καθηγήτρια Γαλλικής γλώσσας, οι οποίες με τις χρήσιμες παρατηρήσεις τους συνέβαλαν στην πραγματοποίηση της μετάφρασης. Ευχαριστώ επίσης τον Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Αντώνη Γλυτζουρή, ο οποίος με βοήθησε στην επιλογή του κειμένου από τα θεωρητικά έργα του Μάτερλινκ. Οι μελέτες του, εξάλλου, αποτέλεσαν σημαντικό εφόδιο για την πληρέστερη κατανόηση της επιρροής, που άσκησε το έργο του συγγραφέα στο ελληνικό θέατρο: βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Μωρίς Μάτερλινκ και οι απόψεις του Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής σχολής, τμ. 9, Ρέθυμνο 2003, σ. 189-201· του ίδιου, «Ο Μωρίς Μάτερλινκ, ο Συμβολισμός και η πρώιμη δραματουργία του Νίκου Καζαντζάκη» στον συλλ. τόμο: *Νίκος Καζαντζάκης. Το έργο και η πρόσληψή του*, Πεπραγμένα διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ηράκλειο 2006, σ. 51-67.

**Μικρές κουβέντες. Το θέατρο<sup>3</sup>***Στον Ζυλ Ντεστρέ [Jules Destrée]<sup>4</sup>*

Μια ενόχληση μοιάζει να μας περιμένει σε κάθε θεατρική παράσταση, που παρακολουθούμε. Υπάρχει σε αυτήν την προκαταβολική απογοήτευση μία από εκείνες τις προειδοποιήσεις που έρχονται από πολύ μακριά. Όλοι ξέρουμε κάτι εν αγνοία μας και ίσως να μην ξέρουμε παρά μόνο αυτό ακριβώς, διότι όλα τα άλλα μοιάζουν αρκετά ενοχλητικά. Δεν πρέπει να προσδώσουμε σημασία παρά μόνο σε αυτό που δεν μπορούμε να αντιληφθούμε, γιατί η αγνοία μας κυοφορεί εκεί το –σχεδόν άυλο– ομοίωμα του καλύτερου εαυτού μας. Ένα χέρι που δεν μας ανήκει χτυπά έτσι, ανά διαστήματα, τις μυστικές πόρτες του ενστίκτου – θα μπορούσαμε να πούμε τις πόρτες του πεπρωμένου, μιας και είναι γειτονικές. Δεν μπορούμε να τις ανοίξουμε, αλλά πρέπει να τις αφουγκραστούμε. Υπάρχει ίσως στην πηγή αυτής της δυσφορίας μια πολύ παλιά παρανόηση, που έχει σαν αποτέλεσμα το θέατρο να μην είναι ποτέ ακριβώς αυτό που είναι στο ένστικτο του πλήθους, δηλαδή: *ο ναός του ονείρου*. Πρέπει να παραδεχτούμε πως το θέατρο, τουλάχιστον ως προς τις προθέσεις του, είναι μια τέχνη: ωστόσο, δεν βρίσκω εκεί τα γνωρίσματα των άλλων τεχνών, ή μάλλον εντοπίζω δύο γνωρίσματα τα οποία μοιάζουν να αλληλοακυρώνονται. Η τέχνη είναι πάντα μια παράκαμψη και δεν μιλά ποτέ κατά πρόσωπο. Θα λέγαμε ότι είναι η υποκρισία του απείρου. Είναι η πρόσκαιρη μάσκα, κάτω από την οποία μας προκαλεί το δίχως πρόσωπο άγνωστο. Είναι η ουσία της αιωνιότητας, που έρχεται σε μας μετά από μια απόσταξη του απείρου. Είναι το μέλι της αιωνιότητας, που βγαίνει από ένα λουλούδι που δεν βλέπουμε. Το ποίημα ήταν ένα έργο τέχνης και έφερε τα έμμεσα και αξιοθαύμαστα γνωρίσματά του. Αλλά η θεατρική αναπαράσταση αντιφάσκει μαζί του. Απομακρύνει τους κύκνους από τη λίμνη, ρίχνει τα μαργαριτάρια στην άβυσσο. Επαναφέρει τα πράγματα στο σημείο ακριβώς που ήταν πριν από την έλευση του ποιητή. Η μυστικιστική πυκνότητα του έργου τέχνης έχει εξαφανιστεί. Σε σχέση με το ποίημα, η θεατρική αναπαράσταση δημιουργεί κάτι σαν αυτό που θα παραγόταν, αν ξετυλίγατε μια ζωγραφιά μέσα στη ζωή. Αν τοποθετήσετε τους βαθείς, αμίλητους και επιβαρυσμένους από μυστικά ήρωες στη μέση πάγων, βουνών, κήπων και αρχιπελάγων [ενν. *σκηνογραφικών τοπίων*], όπου εμφανίζονται να ζουν, και αν μπαίνατε και εσείς εκεί μετά από αυτούς, ένα ανεξήγητο φως θα έσβηνε

<sup>3</sup> Maurice Maeterlinck, «Menus Propos. Le théâtre», *La Jeune Belgique*, τμ. 9, τχ. 9 (Σεπτέμβριος 1890), σ. 331-336. Το κείμενο είναι προσβάσιμο διαδικτυακά στην ψηφιοθήκη του Université Libre των Βρυξελλών [[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/ELB-ULB-516421-1890-001-009\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/ELB-ULB-516421-1890-001-009_f.pdf)] (20/12/2015)].

<sup>4</sup> Ζυλ Ντεστρέ (1863-1936): Επιφανής νομικός και πολιτικός του Βελγίου με ιδιαίτερη αγάπη στις τέχνες και τα γράμματα. Από το 1882 και εξής γράφει άρθρα και κριτικές για λογαριασμό του περιοδικού *La Jeune Belgique*, και το 1886 εντάσσεται στους νομικούς συμβούλους του σοσιαλιστικού κόμματος του Σαρλερουά. Βλ. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique [<http://arllfb.be/composition/membres/destree.html>] (20/12/2015)].

ξαφνικά και, χωρίς τη μυστικιστική χαρά που είχατε γευτεί προηγουμένως, θα ήσασταν δια μιας σαν τυφλός στη μέση του πελάγους.

Και κάπως έτσι είμαστε υποχρεωμένοι να αναγνωρίσουμε πως η πλειονότητα των μεγάλων ποιημάτων της ανθρωπότητας δεν είναι για τη σκηνή. Ο Ληρ, ο Άμλετ, ο Οθέλλος, ο Μακμπέθ, ο Αντώνιος και η Κλεοπάτρα, δεν μπορούν να αναπαρασταθούν και είναι επικίνδυνο να τους βλέπει κανείς στη σκηνή. Κάτι από τον Άμλετ πεθαίνει για μας την ημέρα που τον βλέπουμε να πεθαίνει επί σκηνής. Το φάσμα ενός ηθοποιού τον εκθρόνισε, και δεν μπορούμε πλέον να παραμερίσουμε αυτόν που σφετερίστηκε τα όνειρά μας. Ανοίξτε τις πόρτες, ανοίξτε το βιβλίο, ο μέχρι πρότινος πρίγκιπας δεν επιστρέφει πια. Ενίοτε η σκιά του περνά ακόμα το κατώφλι, αλλά στο εξής δεν τολμά πια, δεν μπορεί να μπει, και σχεδόν όλες οι φωνές, που κάποτε τον επευφημούσαν μέσα μας, είναι νεκρές. Τον θυμάμαι αυτόν τον θάνατο. Ο Άμλετ μπήκε. Ένα μόνο βλέμμα του μου έδειξε πως δεν είναι ο Άμλετ. Δεν ήταν εκεί για εμένα. Δεν ήταν καν μια όψη του. Επρόκειτο να πει πράγματα που δεν σκεφτόταν. Επρόκειτο να δράσει μία ολόκληρη βραδιά μέσα στο ψέμα. Έβλεπα ξεκάθαρα πως είχε τα φοβερά πεπρωμένα του, τα δικά του πεπρωμένα, αλλά όσα επεδίωκε να αναπαραστήσει εκείνη τη στιγμή μου ήταν απερίγραπτα αδιάφορα μπροστά στα δικά του. Έβλεπα την υγεία του και τις συνήθειές του, τα πάθη και τις λύπες του· έφερε μπροστά μου και γύρω του τη γέννηση και τον θάνατό του, τις ανταμοιβές και τις τιμωρίες του, την κόλαση και τον ουρανό του· όλη την αιωνιότητά του – και προσπαθούσε μάταια να με κάνει να ενδιαφερθώ για τις δονήσεις μιας άλλης αιωνιότητας που δεν ήταν η δική του, και που μόνον η παρουσία του την είχε κάνει θρυλική. Και τώρα η φιλντισένια πόρτα κλείνει για πάντα για τον Άμλετ, και το ίδιο ισχύει για όλα τα αριστουργήματα που έχω δει επί σκηνής.

Ο Τσαρλς Λαμπ [Charles Lamb], ο οξυδερκής δοκιμιογράφος των *Essays of Elia*,<sup>5</sup> μη προχωρώντας πέρα από τις έμμεσες αιτίες, διαπίστωσε αυτή ακριβώς τη δυσφορία και την απογοήτευση που προκαλεί η σκηνή. Ένα βράδυ είδε να αλυσοδέχουν μπροστά του τον Λεβιάθαν των θαλασσών του Σαίξπηρ: τον βασιλιά Ληρ.

Είδα έναν φτωχό γέροντα να παραπαίει πάνω στη σκηνή, κυνηγημένο από τις κόρες του, στον οποίο όλοι οι θεατές θα ήθελαν να είχαν προσφέρει άσυλο.<sup>6</sup> Όσο για τη φιγούρα του γέρου βασιλιά, ένας ηθοποιός θα είχε ενσάρκώσει με μεγαλύτερη άνεση τον Σατανά

<sup>5</sup> Τσαρλς Λαμπ (1775-1834): Άγγλος συγγραφέας, ποιητής και κριτικός. Έμεινε κυρίως γνωστός για τα δοκίμια που δημοσίευσε, με το ψευδώνυμο Elia, στο *London Magazine* κατά τα έτη 1820-1825, βλ. Charles Lamb, *Essays of Elia, Which Have Appeared Under That Signature in London Magazine*, Taylor and Hessey, Λονδίνο 1823 (η έκδοση είναι προσβάσιμη στο διαδίκτυο στο ψηφιακό αποθετήριο του google books: <https://books.google.com>). Για τον Λαμπ, βλ. George L. Barnett, *Charles Lamb*, Twayne, Βοστώνη 1976· David Cecil, *A portrait of Charles Lamb*, Constable, Λονδίνο 1983.

<sup>6</sup> Το εκτενές απόσπασμα που ακολουθεί προέρχεται, σε ελεύθερη απόδοση του Μάτερλινκ, από το πολυσυζητημένο δοκίμιο του Λαμπ «On the Tragedies of Shakespeare; Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation», το οποίο πρωτοδημοσιεύτηκε στο έντυπο *Reflector* το 1811 [<http://www.bartleby.com/27/21.html>] (20/12/2015)]. Για το δοκίμιο του Λαμπ, βλ. Roy Park, «Lamb, Shakespeare and the Stage», *Shakespeare Quarterly*, τμ. 33, τχ. 2 (1982), σ. 164-177. Στη μετάφραση των αποσπασμάτων ακολουθούμε την απόδοση του Μάτερλινκ.

του Μίλτον [Milton]<sup>7</sup> ή τον Μωυσή του Μιχαήλ Άγγελου.<sup>8</sup> Το μεγαλείο του Ληρ δεν έγκειται στις σωματικές, αλλά στις διανοητικές του διαστάσεις· οι εκρήξεις του πάθους του είναι τρομερές, όπως του ηφαίστειου· είναι θύελλες, που επιστρέφουν και μισανοίγουν ως το βάθος τη θάλασσα του πνεύματός του, μαζί όλους τους τεράστιους θησαυρούς του. Το περίβλημά του από σάρκα και οστά είναι πολύ ασήμαντο για να το αναλογιστούμε: κι ο ίδιος το παραμελεί. Πάνω στη σκηνή δεν βλέπουμε παρά μόνο τις σωματικές του αναπηρίες και την αδυναμία, την ανημποριά της οργής. Όταν διαβάζουμε, δεν βλέπουμε τον Ληρ, αλλά είμαστε ο Ληρ. Είμαστε στο μυαλό του, μας διακατέχει ένα μεγαλείο που κατατροπώνει τη μοχθηρία των θυγατέρων του και των καταιγίδων. Στους παραλογισμούς της λογικής του ανακαλύπτουμε μια αφύσικη και ισχυρή συλλογιστική δύναμη, που αποκλίνει από τις συνήθεις χρήσεις της ζωής, η οποία ωστόσο ασκεί τη δύναμή της, όπως ο άνεμος που φυσά προς την κατεύθυνση που θέλει, στις διαφθορές και τις καταχρήσεις της ανθρωπότητας. Τι κοινό μπορεί να έχουν βλέμματα ή τόνοι φωνής με αυτή την εξάισια ταύτιση της ηλικίας του με εκείνη των ιδίων των ουρανών,<sup>9</sup> όταν τους προσάπτει ότι συνεργούν με τις κόρες του και τους θυμίζει πως 'και εκείνοι είναι γέροντες!'; Ποιες χειρονομίες είναι κατάλληλες γι' αυτό; Τι σχέση έχουν με αυτά τα πράγματα η φωνή και το βλέμμα;

Το ίδιο ισχύει, λέει, και για τον Οθέλλο.

Τίποτα δεν θα μπορούσε να είναι πιο γλυκό και πιο κολακευτικό για τον καλύτερο εαυτό μας, από το να διαβάζουμε την ιστορία μιας νεαρής Βενετσιάνας της αριστοκρατικής τάξης, η οποία εξαιτίας της αγάπης και επειδή γνωρίζει την αξία αυτού που αγαπά, υπερβαίνει κάθε σκέψη συγγένειας, πατρίδος, χρώματος, και παντρεύεται έναν *νέγρο*. Είναι ο τέλειος θρίαμβος της αρετής επί των τυχαίων συμβάντων, της φαντασίας επί των αισθήσεων. Χρώμα ο Οθέλλος έχει μόνον στον νου της. Αλλά πάνω στη σκηνή, όταν η φαντασία δεν είναι πια η κυρίαρχη ικανότητα, αλλά είμαστε έρμαια των φτωχών, ανεπαρκών αισθήσεών μας, ρωτώ όλους αυτούς που έχουν δει να παίζεται ο Οθέλλος, εάν, αντιθέτως, δεν είδαν να κατεβαίνει το πνεύμα του Οθέλλου στο επίπεδο του χρώματός του. Εάν δεν είδαν κάτι το εξαιρετικά αποκρουστικό στην αγάπη και στα νόμιμα χάρδια του Οθέλλου και της Δυσδαίμονας, και εάν η σύγχρονη όψη αυτής της εικόνας του θέματος δεν εξαλείφει αυτόν τον ωραίο συμβιβασμό που κάναμε κατά την ανάγνωση; Και ο λόγος είναι προφανής, διότι υπάρχει εδώ ένα κομμάτι πραγματικότητας, που παρουσιάζεται στις αισθήσεις μας ικανό να μας δημιουργήσει μια δυσάρεστη εντύπωση χωρίς κάποια πίστη στα εσωτερικά κίνητρα –σε όλα όσα δεν είναι ορατά– που θα μας επέτρεπε να υποτάξουμε και να συμφιλιώσουμε τις πρωτογενείς και προφανείς προκαταλήψεις μας. Αυτό το οποίο βλέπουμε επί σκηνής είναι το σώμα και η σωματική δράση· αυτό, το οποίο αντιλαμβανόμαστε, διαβάζοντας, είναι σχεδόν αποκλειστικά το πνεύμα και οι κινήσεις του. Και αυτό νομίζω εξηγεί τη διαφορά των απολαύσεων, που το ίδιο το δράμα μάς προσφέρει στην ανάγνωση και στην παράσταση.

Παραθέτω αυτές τις γραμμές μόνον επειδή σηματοδοτούν με τρόπο πολύτιμο τη δυσφορία και τις απογοητεύσεις, στις οποίες μας οδηγεί η αναπαράσταση των πιο σημαντικών ποιημάτων της γης. Ο Άγγλος συγγραφέας αισθάνεται πολύ καλά πως δεν ξέρει από τι να κρατηθεί. Αποδίδει αυτές τις απογοητεύσεις σε τυχαίες αιτίες, αλλά είναι η ίδια η σκηνή που είναι πολύ απρόβλεπτη. Τα γηρατειά και η μιζέρια του βασιλιά Ληρ, το μαύρο πρόσωπο του Οθέλλου, δεν είναι παρά σημεία αναφοράς μιας οργανικής και

<sup>7</sup> Τζον Μίλτον [John Milton] (1608-1674): Άγγλος λογοτέχνης, πολιτικός και δοκιμιογράφος. Το επικό ποίημά του *Χαμένος Παράδεισος* (*Paradise Lost*), το οποίο εκδίδεται αρχικά το 1667, είναι εμπνευσμένο από τη βιβλική ιστορία της Πτώσης του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο, την εξέγερση του Σατανά εναντίον του Θεού και την εκδίωξή του από τον Παράδεισο.

<sup>8</sup> Ο Μιχαήλ Άγγελος [Michelangelo Buonarroti] (1475-1564) δουλεύει το άγαλμα «Μωυσής» από το Μάιο του 1513 ως τον Ιούλιο του 1516. Το άγαλμα έχει ύψος πάνω από δύο μέτρα, είναι επηρεασμένο από τους Προφήτες, έτσι όπως απεικονίζονται στην Καπέλα Σιξτίνα, και βρίσκεται στην εκκλησία Σαν Πιέτρο ιν Βίνκολι στη Ρώμη.

<sup>9</sup> Η έμφαση του Μάτερλινκ.

γενικής δυσφορίας· και εάν αυτά τα σημεία αναγνώρισης σβήνονταν, άλλα, πιο σπουδαία και αναρίθμητα, θα υψώνονταν αμέσως σαν βουνά σε όλον τον ορίζοντα των ποιημάτων. Το αναγνωρίζει και ο ίδιος εξάλλου, όταν γράφει στη συνέχεια:

Η αλήθεια είναι πως οι χαρακτήρες του Σαίξπηρ είναι αντικείμενα στοχασμού μάλλον, παρά ενδιαφέροντος ή περιέργειας σχετικά με τις πράξεις τους, έτσι ώστε, ενώ διαβάζουμε κάποιον από τους μεγάλους εγκληματικούς ήρωές του –τον Μακμπέθ, τον Ριχάρδο ή ακόμα και τον Ιάγο– δεν αναλογιζόμαστε τόσο τα εγκλήματα που διέπραξαν, όσο τη φιλοδοξία, το επίδοξο πνεύμα, την πνευματική δραστηριότητα, που τους ωθεί να ξεπεράσουν αυτούς τους ηθικούς φραγμούς· οι πράξεις μάς επηρεάζουν τόσο λίγο που, ενώ οι παρορμήσεις, το εσώτερο πνεύμα, σε όλο το διεστραμμένο μεγαλείο του, φαίνονται τα μόνα αληθινά και ικανά να τραβήξουν την προσοχή, το έγκλημα φαντάζει συγκριτικά μηδαμινό. Αλλά, όταν βλέπουμε να αναπαριστούν αυτά τα πράγματα, οι πράξεις που διαπράττουν κυριαρχούν απολύτως, και τα κίνητρά τους εκμηδενίζονται. Το υπέρτατο συναίσθημα, στο οποίο ανυψωνόμαστε από αυτές τις εικόνες νύχτας και τρόμου, που εκφράζει ο Μακμπέθ· αυτό το μεγαλοπρεπές πρελούδιο, στο οποίο αυτός ξεχνιέται μέχρι το ρολόι να σημάνει την ώρα που πρέπει να τον καλέσει στη δολοφονία του Ντάνκαν· – όταν δεν τα διαβάζουμε αυτά σε ένα βιβλίο, όταν έχουμε πια εγκαταλείψει αυτή την προνομιά της θέσης της αφάιρεσης, χάρη στην οποία η ανάγνωση κυριαρχεί επί της όρασης, και όταν βλέπουμε μπροστά στα μάτια μας έναν άνθρωπο με τη σωματική του μορφή να προετοιμάζεται πραγματικά για τη δολοφονία· εάν η υποκριτική του ηθοποιού είναι αληθινή και ισχυρή, η επίπονη αγωνία για την πράξη, η φυσική επιθυμία να την εμποδίσουμε, όσο δεν έχει διαπραχθεί ακόμα η πράξη, η πανίσχυρη εμφάνιση της πραγματικότητας, προκαλούν μια δυσφορία και μια ανησυχία που καταστρέφουν εντελώς την ευχαρίστηση που οι λέξεις φέρουν στο βιβλίο, όπου η πράξη που επιτελεί κανείς δε μας βαραίνει ποτέ με την οδυνηρή αίσθηση της παρουσίας της και μοιάζει περισσότερο να ανήκει στην Ιστορία, σε κάτι παρελθοντικό και αναπόφευκτο.

Η σκηνή είναι το μέρος όπου τα αριστουργήματα πεθαίνουν, γιατί η αναπαράσταση ενός αριστουργήματος με τη βοήθεια στοιχείων *τυχαίων* και *ανθρώπινων* είναι αντινομική. Κάθε αριστούργημα είναι ένα σύμβολο και το σύμβολο δεν αντέχει ποτέ την ενεργή παρουσία του ανθρώπου. Υπάρχει αδιάκοπη απόκλιση ανάμεσα στις δυνάμεις του συμβόλου και τις δυνάμεις του ανθρώπου που δρα. Το σύμβολο του ποιήματος είναι ένα φλογερό κέντρο, που οι ακτίνες του αποκλίνουν στο άπειρο, και αυτές οι ακτίνες, εάν ξεκινούν από ένα απόλυτο έργο τέχνης, όπως αυτά για τα οποία συζητούμε αυτή τη στιγμή, έχουν μια εμβέλεια, η οποία περιορίζεται μόνον από τη δύναμη του ματιού που τις παρακολουθεί. Αλλά νά που ο ηθοποιός προχωρά ως το κέντρο του συμβόλου. Αμέσως συμβαίνει ένα ασυνήθιστο φαινόμενο πόλωσης σε σχέση με το πάσχον υποκείμενο του ποιήματος. Ο ηθοποιός δεν βλέπει πια την απόκλιση των ακτίνων, αλλά τη σύγκλισή τους. Το συμβάν κατέστρεψε το σύμβολο, και το αριστούργημα, στην ουσία του, πέθανε κατά τη διάρκεια αυτής της παρουσίας και των ιχνών που άφησε πίσω της.

Οι Έλληνες ήξεραν καλά αυτήν την αντινομία, και οι μάσκες τους, που δεν τις κατανοούμε πια, δεν είχαν άλλη λειτουργία παρά να μετριάσουν την ανθρώπινη παρουσία και να ανακουφίσουν το σύμβολο. Στις εποχές, που το θέατρο είχε μια οργανική και όχι απλώς μια δυναμική ζωή όπως σήμερα, το όφειλε αποκλειστικά σε



κάποια συγκυρία ή σε κάποια σύμβαση, που ερχόταν να βοηθήσει το σύμβολο στη μάχη του ενάντια στον άνθρωπο.

Στην Ελισαβετιανή εποχή, η στομφώδης απαγγελία ήταν μια μονότονη μελωδία, η υποκριτική ήταν συμβατική και η σκηνή η ίδια ήταν συμβολική. Το ίδιο λίγο-πολύ ίσχυε και την εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ'. Το ποίημα υποχωρεί, όσο ο άνθρωπος κατακτά έδαφος. Το ποίημα θέλει να μας ξεριζώσει από την κυριαρχία των αισθήσεων, ώστε να κυριαρχήσει το παρελθόν και το μέλλον· ο άνθρωπος δεν δρα παρά στις αισθήσεις μας, και υπάρχει μόνον όποτε μπορεί να σβήσει αυτή την κυριαρχία του παρελθόντος και του μέλλοντος, με την εισβολή της στιγμής που αυτός μιλά. Εάν ο άνθρωπος εισέλθει στη σκηνή με όλες τις δυνάμεις του και ελεύθερος, σαν να έμπαινε σε ένα δάσος, εάν η φωνή του, οι κινήσεις του και η συμπεριφορά του δεν είναι καλυμμένες από έναν μεγάλο αριθμό τεχνητών συμβάσεων, εάν διακρίνουμε έστω και μία μόνο στιγμή την ανθρώπινη ύπαρξη έτσι όπως είναι στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει ποίημα στον κόσμο που να μην υποχωρεί μπροστά της. Τη συγκεκριμένη στιγμή, το θέαμα του ποιήματος διακόπτεται και παρευρισκόμαστε σε μια σκηνή της εξωτερικής ζωής η οποία –το ίδιο όπως και μια σκηνή του δρόμου, του ποταμιού ή του πεδίου μάχης– μπορεί να συγγενεύει με την Αιωνιότητα, ωστόσο είναι ανίσχυρη να μας ξεριζώσει από το παρόν, διότι εκείνη τη στιγμή δεν έχουμε την ικανότητα να δούμε και να εκτιμήσουμε αυτές τις απρόβλεπτες και καινούργιες συνάφειες.

Θα έπρεπε ίσως να απομακρύνουμε εντελώς τη ζωντανή ύπαρξη από τη σκηνή. Δεν είναι κάτι αδιανόητο να λέγαμε, ότι θα επιστρέψαμε έτσι προς μια τέχνη πανάρχαια, της οποίας τα τελευταία ίσως ίχνη βρίσκονται στις μάσκες των Ελλήνων τραγικών. Θα έρθει, άραγε, εκείνη η μέρα όπου η γλυπτική (για την οποία θ' αρχίζουμε να θέτουμε στον εαυτό μας αρκετά παράξενες ερωτήσεις) θα χρησιμοποιηθεί πάνω στη σκηνή; Η ανθρώπινη ύπαρξη θα αντικατασταθεί από μια σκιά; Μια αντανάκλαση; Μια προβολή συμβολικών μορφών; Ή από μια ύπαρξη που θα έμοιαζε να έχει ζωή χωρίς να έχει; Δεν γνωρίζω· ωστόσο, η απουσία του ανθρώπου μου φαίνεται απαραίτητη. Όταν ο άνθρωπος μπαίνει σε ένα ποίημα, το τεράστιο ποίημα της παρουσίας του σβήνει τα πάντα γύρω του. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να μιλήσει παρά μόνο στο όνομα αυτού του ιδίου, και δεν έχει το δικαίωμα να μιλήσει στο όνομα του πλήθους των νεκρών. Ένα ποίημα που βλέπω να απαγγέλλεται είναι πάντα ένα ψέμα· στην καθημερινή ζωή οφείλω να βλέπω τον άνθρωπο που μου μιλά, γιατί το μεγαλύτερο μέρος των λόγων του δεν έχουν σημασία χωρίς την παρουσία του· αλλά ένα ποίημα, αντιθέτως, είναι ένα σύνολο λόγων τόσο απρόβλεπτων και έξοχων, που η παρουσία του ποιητή είναι για πάντα δέσμιά τους· και δεν επιτρέπεται να απελευθερώσουμε από την εθελούσια αιχμαλωσία της μια μονάκριβη ψυχή, για να την αντικαταστήσουμε με τις –σχεδόν πάντοτε κενές

νοήματος- εκδηλώσεις μιας άλλης ψυχής, γιατί εκείνη τη στιγμή αυτές οι εκδηλώσεις δεν εξομοιώνονται.

Είναι δύσκολο να προβλέψουμε με ποιο σύνολο άψυχων υπάρξεων θα έπρεπε να αντικαταστήσουμε τον άνθρωπο πάνω στη σκηνή, αλλά φαίνεται πως οι παράξενες εντυπώσεις, που προκαλούνται στα μουσεία κέρινων ομοιωμάτων, για παράδειγμα, θα μπορούσαν να μας είχαν βάλει εδώ και καιρό στα ίχνη μιας τέχνης νεκρής ή καινούργιας. Θα είχαμε, λοιπόν, επί σκηνής υπάρξεις χωρίς πεπωμένα, των οποίων η ταυτότητα δεν θα ερχόταν πια να σβήσει εκείνη του ήρωα. Φαίνεται επίσης πως κάθε ύπαρξη, που μοιάζει να έχει ζωή χωρίς να έχει, παραπέμπει σε μεγάλες παράξενες δυνάμεις· και μπορεί αυτές οι δυνάμεις να είναι ακριβώς της ίδιας φύσης με εκείνες στις οποίες παραπέμπει το ποίημα. Άραγε, ο τρόμος, που εμπνέουν αυτά όντα, που είναι παρόμοια με εμάς, ωστόσο εμφανώς προικισμένα με μια νεκρή ψυχή, δεν προέρχεται ακριβώς από το γεγονός ότι στερούνται απόλυτα μυστηρίου; Δεν προέρχεται από το γεγονός ότι δεν τα περιβάλλει η αιωνιότητα; Είναι, άραγε, ο φόβος, αυτός που γεννιέται ακριβώς από την έλλειψη του φόβου που περιβάλλει κάθε ζωντανό ον – ενός φόβου που είναι τόσο αναπόφευκτος και τόσο συνηθισμένος, ώστε η απουσία του να μας τρομοκρατεί, όπως θα μας τρομοκρατούσε ένας άνθρωπος χωρίς σκιά ή μια στρατιά χωρίς όπλα; Είναι η όψη των καθημερινών μας ρούχων πάνω σε αυτά τα σώματα χωρίς πεπωμένο [ενν. τα κέρινα ομοιώματα]; Τρομοκρατούμαστε, άραγε, από τις χειρονομίες και τα λόγια μιας ύπαρξης που μας μοιάζει, γιατί ξέρουμε πως αυτά τα λόγια και οι χειρονομίες, χάρη σε μια τερατώδη εξαίρεση, δεν αντηχούν πουθενά και δεν προδίδουν την επιλογή καμιάς αιωνιότητας; Είναι επειδή δεν μπορούν να πεθάνουν; Δεν ξέρω. Όμως, η ατμόσφαιρα τρόμου, μέσα στην οποία κινούνται, είναι ίδια με την ατμόσφαιρα του ποιήματος. Είναι νεκροί που μοιάζουν να μας μιλούν, κατά συνέπεια είναι φωνές επιβλητικές. Είναι, τέλος, πιθανό πως η ψυχή του ποιητή, μη βρίσκοντας πια τη θέση που προοριζόταν γι' αυτήν, κατειλημμένη από μια ψυχή εξίσου ισχυρή με τη δική του –γιατί όλες οι ψυχές έχουν ακριβώς τις ίδιες δυνάμεις–, είναι πιθανό, λοιπόν, πως η ψυχή του ποιητή ή του ήρωα δεν θα αρνηθεί πια να κατέλθει, κάποια στιγμή, σε μια ύπαρξη της οποίας η ζηλόφθονη ψυχή δεν θα του απαγορεύει πια την είσοδο.

Μετάφραση – σημειώσεις:  
Ελένη Μανιάτη